

Małgorzata Kowalewska

Street art : w świetle teorii autonomicznej sztuki Clementa Greenberga

Kultura Popularna nr 1 (35), 108-118

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata
Kowalewska

**Street
art**
*w świet-
le teorii*

*autonomicznej
sztuki Clementa
Greenberga*

Clement Greenberg, zaliczany do największych i najbardziej wpływowych krytyków, stworzył wizję, która diametralnie zmieniła dotychczasowe sposoby patrzenia na sztukę. Ten wybitny amerykański eseista jest przedstawicielem formalizmu artystycznego, wedle którego wartość artystyczna dzieła sztuki konstytuowana jest poprzez czynniki formalne tego dzieła. Formalizm należy zatem traktować jako orientację w badaniach nad sztuką, koncepcję dzieła sztuki, ale też jako stanowisko w teorii wartościowania dzieła sztuki; zaś uznaną przez teoretyków „formę”, jako pewną kompozycję, układ elementów, składniki dzieła – jego „materialne wyposażenie”. Poglądy formalistów oscylują wokół problemu autonomii sztuki, nadrzędnego znaczenia jej estetycznej natury i odrzucenia pozaestetycznych kryteriów jej wartościowania.

Według Greenberga przy ocenie dzieła sztuki powinniśmy koncertować się tylko na jego aspektach formalnych. Jeśli do poprawnego odbioru danego dzieła musimy wykraczać poza nie, konfrontując na przykład z faktami biograficznymi, czy zwracając uwagę na kontekst historyczny, dzieło to jest, zdaniem Greenberga, dziełem wadliwym. Istotą każdego prawdziwego dzieła, jest bowiem jego „czysta forma”, która powinna pozwolić dziełu bronić się samemu przez się. Ta teoria sztuki spotkała się z wieloma sprzeciwami. Antyformaliści uważają bowiem, że przy ocenie dzieła sztuki, odbiorca winien baczyć również na pozaformalne własności dzieła, takie jak idee w nim zawarte, wierność przedstawienia rzeczywistości, biografię autora, ekspresyjność autora, przedstawione w dziele problemy moralne i psychiczne człowieka. Warto tutaj dokonać rozróżnienia na formalizm estetyczny i artystyczny, bowiem wedle tego drugiego wartościowanie dzieła uwzględnia również jego miejsce w świecie sztuki oraz rolę, jaką odgrywa w przełamywaniu konwencji i wykorzystywaniu środków charakterystycznych dla danej dziedziny. Wartość estetyczna może być rozumiana w szerszym kontekście, odnosić się do stanów rzeczy naturalnych, nie tylko kulturowych.

Pomimo licznych zasług, jakie można przypisać formalizmowi, koncepcja ta nie może pretendować do miana uniwersalnej teorii sztuki. Krytyka formalizmu związana jest po pierwsze z jej próbą izolacji od życia. W konfrontacji z całą historią sztuki formalistyczna izolacja od wartości życia codziennego i wartości artystycznych dzieła nie znajduje potwierdzenia. Sztuka jest związana z życiem ludzi i niejednokrotnie za jej pomocą tłumaczono różnorodne zjawiska. Kolejnym argumentem przeciwko formalizmowi jest niezgodność z praktyką odbioru sztuki. Nie powinno narzucać się odbiorcom jednego jedyne modelu odbioru dzieła sztuki. Mimo licznych zarzutów pod adresem formalizmu należy zauważyć, że niejednokrotnie towarzyszył on nowatorskim poszukiwaniom artystycznym i tłumaczył je zdezorientowanej publiczności, dostarczając teoretycznych uzasadnień. Dlatego też uznaję za zasadne spojrzenie na nowy kierunek w sztuce, jakim jawi się street art, właśnie przez pryzmat teorii przedstawiciela formalizmu, Greenberga (por. Dziemidok, 2009: 54–74).

Małgorzata Kowalewska – socjolog i kulturoznawca. Doktorantka w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Interesuje się kulturą kulinarną i nowymi mediami.

Podział na dobre i złe w sztuce

Według Greenberga, wartością artystyczną dzieła jest wartość dobrej sztuki. Tylko dzięki umiejętności odróżnienia tego, co jest dobre, od tego, co jest złe, człowiek może odnaleźć się pośród pozornego zamętu, jaki pojawił się wraz ze sztuką współczesną. To właśnie wycucie smaku ustanawia artystyczny porządek. Nie można wyróżnić różnych wartości. Wartość sztuki, choć stopniowalna,

jest jedna. Obiekty lub fakty, które aspirują do bycia dziełem sztuki, najpierw poddane są osądowi smaku, zanim się nim staną. Według autora, sztuka jemu współczesna, mimo iż mogłoby się wydawać inaczej, odnajduje się w takim samym porządku, jak ta z przeszłości. Nowe środki wyrazu są manifestacjami różnorodności, jednak mimo to można w nich dostrzec wspólne cechy stylowe. Sztuka lat 60. wpisuje się tym samym w styl, który Wolfflin nazwał linearnym. Tym więc, co najbardziej zadziwia autora, jest stylowa jednorodność, która obejmuje wielką różnorodność jakości, co sprawia, że sztuka dobra współistnieje ze złą. Świadczy to o tym, że style ulegają zepsuciu. Jakość sztuki niezależnie od medium jest wyznaczana przez to, na ile pobudza widza.

Zdaniem Greenberga, próba pominięcia aspektu jakości pojawiła się po raz pierwszy w kręgu – jak sam to określa – awangardy „popularnej”, zapoczątkowanej przez Marcela Duchampa i dadaistów. Odrzucenie różnic pomiędzy sztuką wysoką i niską, było równocześnie zwrotem przeciwko przymusom stawianym przez tę pierwszą. Zamiarem Duchampa było „przekroczenie” granicy podziału na to, co dobre i złe w sztuce, co wielu interpretowało jako próbę ucieczki od sztuki „trudnej” do „łatwej”. Malarze surrealistyczni nie obawiali się takiego zaszufłakowania, wierząc, że ich twórczość jest zwyczajnie lepsza od trudnej sztuki. Jednak to nadejście abstrakcyjnego ekspresjonizmu i sztuki *informel*, którym udało się wymknąć wartościowaniu „wydawało się najbardziej postępowym, najbardziej radykalnym i najbardziej awangardowym wyczynem, na jaki sztuka mogła się zdobyć” (Greenberg, 2006: 27). Za sprawą Jaspiera Johnsa pod koniec lat 50. w Nowym Jorku doszło do odrodzenia tego rodzaju awangardyzmu. Prace artysty, który bez wątpienia był utalentowany i oryginalny, pozostawały „łatwe”, ale też „postępowe”. Podobnie, jak dzieła artystów popartowych, jednak tych nie można podziwiać za wyjątkową jakość. Owa jakość stała się cierpieniem dla pop artu, który próbował silić się na przywoływanie „idei trudnego”, próbując przekroczyć granicę pomiędzy dobrym a złym. Silenie się na „wzniosłość” może jednak odwrócić się w kierunku banału. Dlatego „nowatorska” sztuka, próbująca uniknąć estetycznego wartościowania i tak pozostaje nie tylko nieudana i poślednia, ale też banalna i trywialna.

Współczesna Greenbergowi sztuka lat 50. jest fascynująca nie dzięki jej jakości, a raczej dzięki historycznemu, kulturowemu charakterowi. Analizując zjawisko przez ów historyczny wymiar autor zaznacza, że zachodnia tradycja artystyczna podzieliła sztukę na postępową – awangardę i sztukę konserwatywną. Znaczącą dla jakości sztuki stała się jej nowatorskość i postępowość. Początkowo ciężko było jednoznacznie zidentyfikować awangardę. Nie była ona bowiem związana tylko z przystawianiem do jakiejś formacji artystycznej. Przynależność do bohemy utożsamiano bardziej ze stylem życia, niż z reprezentacją jakiegoś stylu w sztuce. Dopiero w czasach współczesnych autorowi owo pojęcie awangardy zaczęło nabierać utrwalałych cech, a wśród nich pojawiła się innowacyjność i przynależność artystów do „formacji”, do której warto dołączyć. Włoscy futuryści byli pierwszymi, którzy uznali pojęcie awangardy jako środka klasyfikacji, uznając „nowość” w sztuce jako cel sam w sobie. Jednak to dopiero Duchamp stworzył podwaliny dla awangardyzmu, tworząc niezliczone wariacje i opracowania swoich nietuzinkowych pomysłów. Celem stała się już nie tylko nowatorskość, ale i skandal, żenada, czy mistyfikacja, które wcześniej można było uznać za efekt uboczny. Najwyżej ceniono pierwszą i bezpośrednią reakcję na dzieło sztuki. Oskarżanie awangardy za silenie się na oryginalność, było zatem bezcelowe, bo twórczość ówczesnych artystów zdawała się sama w sobie potwierdzać te oskarżenia.

W latach 50. zaczęto wycofywać się z awangardyzmu na rzecz sztuki „tradycyjnej”, którą ów awangardyzm odrzucał. Ta tendencja, zdaniem Greenberga, jest przez wiele osób niezrozumiana, co wynika według niego ze zbytniego zaufania do tego, co wówczas pisano na temat sztuki. Nowe manifestacje artystyczne bowiem najczęściej są poprawnie rozumiane dopiero z perspektywy czasu. Według autora: „Najbardziej trwałym toposem tej awangardystycznej retoryki jest zapewne twierdzenie, towarzyszące każdej nowej fazie sztuki awangardowej, lub uchodzącej za awangardową, że pewien etap w historii sztuki definitywnie się kończy, a charakter sztuki ulega radykalnej zmianie, po której sztuka nie będzie już tym, czym była wcześniej” (Greenberg, 2006: 35). Dla autora kluczowym artystą abstrakcyjnego ekspresjonizmu był Jackson Pollock. Rozpoznanie wielkości tego malarza przyniosło Greenbergowi sławę, a także zapewniło rozgłos nowemu malarstwu amerykańskiemu. Uważano wówczas, że wchłonęło ono wszystko to, co najlepsze z przeszłości, ale też twórczo rozwinęło sztukę. Pollock był jednak niezrozumiany przez współczesnych malarzy i oskarżany o bezceremonialne rozlewanie farby na płótnie, co według nich nie powinno być klasyfikowane jako wybitne dzieło malarskie. Bez wątplenia jego „action painting” było jednak najbardziej radykalną metodą malarską abstrakcjonizmu ekspresyjnego.

Młodzi akademiccy artyści lat 60. żywili podobne przekonanie, jednak nie odrzucili niezrozumiałej dla siebie sztuki, wręcz zaczęli się nią fascynować, próbując wprowadzić do swoich prac ów element „trudności”, który miał im zapewnić upragnioną nowatorskość. Podtrzymywana przez młodych retoryka i ich wsteczny akademicki smak nie pomogły wskrzesić awangardyzmu lat 60. Greenberg ubolewa, że nowatorskość współczesnej mu sztuki, nie idzie w parze z jakością estetyczną, jaką widział w pracach Pollocka. Uważał, że problem sprowadza się do kontekstu pozaestetycznego, który dominował w sztuce awangardyzmu, chociażby w twórczości Duchampa. Artysta umieszczając *ready mades* w nowym otoczeniu – galerii – zmieniał odbiór tych przedmiotów. Mimo wszystko, nie można im przypisywać wartości estetycznej, a raczej społecznej czy kulturową. Jak przekonuje Greenberg: „Najbardziej oryginalna sztuka zawsze potrafiła zmieniać w sztukę to, co sztuką nie było. Sztuka awangardowa przywiązywała do tej transformacji znacznie większą uwagę aniżeli jakakolwiek sztuka przed nią – przynajmniej jakakolwiek miejska sztuka” (Greenberg, 2006: 35). Różnica pomiędzy sztuką a nie sztuką jest zatem

**Tezy Greenberga,
można przenieść na
płaszczyznę dziedziny
sztuki, która**

współcześnie budzi kontrowersje, mianowicie – street artu, przez jednych traktowanego jako trwałe składnik współczesności, przez innych jako akt wandalizmu, który nie podlega estetycznym kategoryzacjom.

oparta na konwencji, a nie na zdolności do wytworzenia czegoś co wzbudza określone doznanie estetyczne.

Tezy Greenberga, można przenieść na płaszczyznę dziedziny sztuki, która współcześnie budzi kontrowersje, mianowicie – street artu, przez jednych traktowanego jako trwałe składnik współczesności, przez innych jako akt wandalizmu, który nie podlega estetycznym kategoryzacji. Stosując analogie do wspomnianej twórczości Duchampa i *ready mades*, street art można traktować jako coś, co zostało wpisane w ramy sztuki dzięki odpowiedniemu kontekstowi. Można bowiem stwierdzić, że wcześniejsze dzieła pracy rąk ludzkich, np. malowidła naskalne powstałe w 3000 roku przed naszą erą, które posługiwały się podobnym medium, nie były uznane za graffiti czy „sztukę ulicy”. Warto tutaj zatem przedstawić zarys historyczny street artu, by móc rozważyć problematykę etymologiczną i epistemologiczną zjawiska.

Muzealizacja i komercjalizacja street artu

Za prekursorów street artu uznaje się takich artystów, jak Cornbread i Cool Earl, którzy w latach 60., w Filadelfii tworzyli na murach napisy, które dziś określa się mianem tagów. W Nowym Jorku inicjatorem takiej działalności artystycznej był niejaki TAKI 183. Jego pseudonim artystyczny, a właściwie sama liczba w nim zawarta, oznacza numer ulicy, na której mieszkał. Wśród innych twórców tamtych lat można wymienić jeszcze Julio 204, Franka 206, czy JOE 136. Wraz z upływem lat ich styl zaczął ewoluować. Stosowali kolory, barwne kontury, a w konsekwencji ich prace stały się coraz bardziej złożone i trudne do odczytania (Sobczak i Piesiewicz, 2011: 58). Pod koniec lat 70. sztuka ulicy zaczęła stawać się obiektem zainteresowania profesjonalnych artystów, kuratorów wystaw, czy osób reprezentujących środowisko kulturalne. W Stanach Zjednoczonych powstały galerie, które wystawiały street art oraz organizowały *eventy*, które miały na celu nawiązanie współpracy pomiędzy artystami wykształconymi a tymi parającymi się street artem. Te, mogłoby się zdawać mało znaczące, inicjatywy wprowadzenia sztuki ulicy na salony przyczyniły się do uznania jej za sztukę w jej tradycyjnym rozumieniu. Fascynacja nowym nurtem przeniosła się na rynek europejski. Jednocześnie, w przeciągu niedługiego czasu pojawiły się wokół zjawiska liczne kontrowersje, szczególnie związane z brakiem szacunku dla twórców street artu reguł rynku sztuki. Co ciekawe, samych zainteresowanych nie pociągał konwencjonalny świat sztuki. W swojej działalności cenili adrenalinę, nielegalność, niepewność, brak cenzury.

Jednak dopiero na początku XXI wieku artystyczno-formalna sfera graffiti zaczęła przybierać nowe oblicze. Artyści popularni w latach 80. mieli już doświadczenie w funkcjonowaniu w galeriach. Ich doświadczenie zostało wzbogacone również dzięki rozwojowi technologicznemu i konsumpcyjnemu, który doprowadził do tego, że wielu z nich znalazło pracę w agencjach reklamowych, jako graficy, designerzy czy projektanci ubrań. Oddolna, nielegalna inicjatywa, zaczęła mieć swój wymiar nie tylko instytucjonalny, ale też komercyjny. Miss Van – przedstawiciel gatunku, postrzegając to zjawisko jako sprzedawanie nonkonformistycznego stylu za bezcen. Inni traktowali taki rozwój wydarzeń w kategoriach szansy na zaistnienie. Skorzystały z tego wizerunkowo firmy odzieżowe, między innymi Carhartt i Eastpak, które

były sponsorami hamburskiej wystawy *Urban Disciplines*, na której pojawił się znany już wtedy Banksy.

Czy zatem kierunek „rozwoju”, jaki przybrała sztuka ulicy wpłynął na zanik jej autonomiczności? Tutaj pragnę przywołać kolejnego teoretyka, Petera Bürgera i jego rozważania dotyczące autonomii sztuki w społeczeństwie mieszczańskim. Ciężko jednoznacznie określić, czym jest owa autonomia sztuki. Pojęcie sztuki wypracowane przez *l'art pour l'art* odrzuca patrzenie nań przez pryzmat społeczeństwa, czy produktu przemiany społeczno-historycznej. W myśl socjologii pozytywistycznej owa autonomia opiera się na poczuciu niezależności wobec społeczeństwa, ale tylko w wyobraźni artysty. Oba te poglądy nie dają jednak kompleksowego spojrzenia na problem autonomii. Jak pisze Bürger: „Autonomia sztuki, podobnie jak publiczność, jest taką kategorią społeczeństwa mieszczańskiego, która umożliwia i zarazem utrudnia poznanie rzeczywistego rozwoju historycznego” (Bürger, 2006: 45).

Peter Bürger uważa zatem, że należy przedstawić i uzasadnić tę sprzeczność, jednak zamiast tego sam podejmuje się materialistycznego wyjaśnienia genezy kategorii autonomii. Przytacza też Bertholda Hinza, który uznał, że autonomiczność artysty polega na tym, że mimo rzemieślniczego sposobu produkcji nie wpisuje się on w społeczny proces podziału pracy. Artyści mieszczańscy nie korzystali z dobrodziejstw techniki, tylko pozostali przy własnoręcznej twórczości, co wyizolowało ich z ogólnej praktyki społecznej i wpisało w obszar rozważań estetycznych. Bürger podkreśla jednak, że to, co uznaje za autonomię sztuki, to subiektywna strona procesu, w którym sztuka sama konstytuuje swoją niezależność. Przedmiotem jego rozważań nie jest więc ów proces, tylko wyobrażenia artystów odnośnie ich działalności, a także ich prawo do postrzegania i kształtowania rzeczywistości. Tu pojawia się problem natury ekonomicznej – popytu i podaży, bowiem zjawisko zamawiania przez księżęta u artystów prac, sprowadza artystów do historycznego korelatu kolekcjonera. Szesnastowieczny wzrost zainteresowania technikami, kompozycją i tendencje kolekcjonerskie wpłynęły na wzrost znaczenia sztuki na zlecenie i tym samym doprowadziły do nowej pozycji społecznej artysty. Zarazem sztuka stała się świadectwem władzy, więc według Bredekampa jej autonomię należy traktować jako „rzeczywistość pozorną” (Bürger, 2006: 44–50). Sztuki zamawianej nie można zatem uznać za tę „prawdziwą”. Warto tutaj jednak zaznaczyć, że z upływem czasu dzieła, które w swej genezie było związane z władzą, przynosi w przyszłości doznania estetyczne kolejnym odbiorcom (którzy owej genezy nie znają). Dzięki temu powstała dziedzina, którą nazywamy sztuką. Jak określił to Walter Benjamin: „[dobra kulturalne] nigdy nie są świadectwem kultury, nie będąc jednocześnie świadectwem barbarzyństwa” (Benjamin, 1975: 155).

„Czystość oznacza samookreślenie”

Na przykładzie malarstwa Greenberg kontynuuje swoje wcześniejsze rozważania dotyczące autonomicznej sztuki modernizmu, nawiązując do czystej estetyki kantowskiej. Kant jako pierwszy poddał krytyce same środki krytyki. Zastosowanie charakterystycznych dla danej dyscypliny metod krytyki owej dyscypliny, ma, według Greenberga, na celu umocnienie obszaru jej

kompetencji. W odróżnieniu od samokrytyki na przykład oświeceniowej, która była zewnętrzna, w modernizmie pojawia się krytyka od wewnątrz. By uchronić sztukę od degradacji do poziomu rozrywki czy terapii za jej pomocą, potrzebne jest określenie nie tylko ram sztuki, ale też pokazanie tego, co jest wyjątkowe dla każdej z jej dziedzin i dla każdego jej medium.

Swoje rozważania Greenberg prezentuje na przykładzie malarstwa, które by być autonomicznym, „czystym” medium, musi spełniać trzy warunki: mieć płaską powierzchnię, kształt obrazu i pigment. Kształt i pigment są cechami, które sztuka malarska dzieli z teatrem i rzeźbą. Jedynie płaskość jest cechą wyjątkową i zarezerwowaną dla dzieła malarskiego i dlatego malarstwo modernistyczne było zorientowane przede wszystkim na nią. Zatem, w odróżnieniu do starych mistrzów, którzy starali się odzwierciedlić trójwymiarowo malowaną przez siebie przestrzeń czy martwą naturę, malarze modernistyczni skupiali uwagę widza na samym obrazie, a dopiero w drugiej kolejności na tym, co faktycznie przedstawia. Modernizm narzucił taki sposób interpretacji dzieła malarskiego jako jedyny i konieczny. Jeśli chcemy zdefiniować obraz, definicja ta musi charakteryzować jego czystą widzialność, nie może być to coś, co jest utrwalone za pomocą innych zmysłów. Określenie precyzyjnych norm dzieła malarskiego ogranicza jego wolność. Jednak modernizm odkrył, że granice norm i konwencji mogą być nieskończenie przesuwane, a co za tym idzie, takie dzieła muszą być uważniej obserwowane. Greenberg podaje przykład obrazów Mondriana, które choć nietypowe, wciąż przywiązane do malarskich konwencji. Według autora, utrzymywanie standardów tradycyjnych, mogło przyczynić się do tego, że modernizm przetrwa. Greenberg podkreśla znaczenie ciągłości pomiędzy kolejnymi nurtami malarskimi. Zauważa, że mimo, iż impresjoniści myśleli, że zmieniają malarstwo, ich twórczość ma wiele analogii z wcześniejszymi dziełami. Malarstwo przestało być odbierane przez pryzmat tego, co przedstawia, ale też poprzez formę, kompozycję, czy sposób przedstawienia.

Wraz z rozwojem malarstwa, dziedzina sztuki zdobywa coraz to nowe umiejętności. Jednak praktyki intermedialne, które rezygnują z malarstwa i łączą się z innymi mediami nie były aprobowane przez Greenberga. Istotą modernizmu, według niego, jest zastosowanie charakterystycznych dla danej dyscypliny metod i wyeliminowanie zapożyczeń z innych sztuk, po to, by poznać i wzmocnić jej kompetencje. „Czystość oznacza samookreślenie”, bowiem każda sztuka musi reprezentować to, co jest dla niej charakterystyczne, to co jest zarezerwowane dla jej dyscypliny. Tylko to da dziełu „czystość”.

Jakie cechy charakterystyczne posiada dyscyplina street art i jakie warunki formalne musi spełnić dzieło, by można je było nazwać „czystym” dziełem street artu? Pierwszym i najbardziej wyrazistym argumentem za tym, że street art można wyróżnić spośród innych sztuk ze względu na jakąś unikatową cechę jest jego związek z tworzeniem w przestrzeni miejskiej. Uznaję za zasadne, a nawet konieczne, podkreślenie samego aktu tworzenia, ponieważ to właśnie fakt, że sam proces odbywa się w przestrzeni miejskiej odróżnia street art od architektury.

Kolejną cechą street artu, która jest przytaczana w wielu definicjach, choć nie wydaje się mieć kluczowego znaczenia, jest jego bezprawność. Założeniem artystów parających się street artem, było przekazanie za wszelką cenę swoich wizji, idei, nie bacząc na legalność czynów. Miejscami, które stały się przestrzenią dla tej dyscypliny są obiekty, które nie były przeznaczone do jakiegokolwiek działalności artystycznej. Stąd wiele osób dotąd nie może się pogodzić z uznaniem tej dyscypliny za dziedzinę artystyczną, traktując ją tylko

jako akt wandalizmu. Street art w pewnym sensie sam się narzuca odbiorcom, którzy czasem mimowolnie muszą go obserwować. Tutaj przejdę do kolejnej cechy street artu, mianowicie jego dostępności i powszechności. Nie chodzi tu o to, że przekazy – ich forma czy treść – zawsze są łatwe. Dostępność jest związana z tym, że dzieło znajduje się w przestrzeni, która jest dostępna dla wszystkich, a zatem każdy może je kontemplować na swój sposób. Galerie, muzea, teatry, czy filharmonie, uznaje się powszechnie za miejsca elitarne. Ich skierowanie na kulturę wysoką z założenia wprowadza pewnego rodzaju selekcję odbiorców. Ponadto, o dostępności street artu można też mówić z perspektywy twórcy, bo przecież każdy może (oczywiście nie w rozumieniu prawa, ale praktycznej możliwości) parać się tą dyscypliną.

Opisana przeze mnie przestrzeń miejska wymusza na artystach street artowych wyrazistą formę przekazu. Ich założeniem jest „pokolorowanie” szarej miejskiej rzeczywistości. Brak zastosowania kolorów, bądź kontrastów (jak w wielu pracach Banksy’ego) spowodowałby, że wytwory ich pracy byłby nieodróżnialne, wpisujące się w miejski krajobraz. Ponadto, cechą street artu, która wydaje się być zasadnicza przy analizie „czystości” tego medium, jest przewrotnie jego sytuowanie poza artystycznym kontekstem. Artyści street artowi nie silą się na zmianę definicji dzieła sztuki, a raczej kontestują otaczające ich środowisko własnym językiem. Za pomocą wartościowych estetycznie przekazów, komunikują się z ludźmi w ich codziennym otoczeniu.

Kolejną cechą street artu, która odróżnia go od innych dyscyplin, jest stosunkowo dowolność interpretacji. Pamiętajmy, że po pierwsze na interpretację dzieła sztuki wpływa już jego tytuł. *W swojej pracy Świat sztuki* Arthur Coleman Danto, odwołując się do przykładu obrazu Bruegla Upadek Ikara, stwierdza: „Tytuł zatem jest czymś więcej niż nazwa lub etykieta; wskazuje kierunek dla interpretacji. Nadawanie dziełom neutralnych tytułów albo nazywanie ich Bez tytułu nie niszczy całkowicie występującego tu związku, ale tylko go zniekształca. (...) Bez tytułu wskazuje co najmniej, że jest to dzieło sztuki, które pozostawia nas samych sobie byśmy znaleźli własną do niego drogę” (Danto, 2006: 141–145). Interpretacja dzieła street artowego, różni się od interpretacji na przykład obrazu, ponieważ kształt dzieła nie jest jednoznacznie określony, podobnie jak jego kompozycja. Dzieło street artowe bardzo często jest interpretowane w kontekście miejsca, w jakim się znajduje. Wówczas interpretacji nie podlega tylko to, co przedstawione, ale też umiejscowienie w określonej przestrzeni. Przykładem może być seria dziewięciu prac Banksy’ego na Israeli West Bank barrier. Przedstawiają one wyobrażenia autora o tym, co mogłoby się znajdować po drugiej stronie muru oddzielającego Palestynę od Izraela. Danto uważa, że granice interpretacji dzieła sztuki, tak samo jak wyobraźni, są granicami wiedzy. Uznanie interpretacji za poprawną bądź nie, będzie się wiązało z odniesieniem się do tego, co artysta zamierzył. Danto wyróżnia wprawdzie jeszcze rodzaj interpretacji, którą określa mianem „głębokiej”: „Jest ona głęboka właśnie dlatego, że nie

W przypadku street artu artyści są najczęściej anonimowi i nawet jeśli ich prace podlegają dyskusji w środowiskach artystycznych, zazwyczaj te dyskusje odbywają się bez ich udziału.

ma tu odniesienia do autorytetu, który stanowi pojęciową cechę – możemy to tak określić – interpretacji powierzchownej” (Danto, 2006: 175). Wspomnianym autorytetem w rozumieniu autora jest sam artysta. Danto sugeruje, by interpretację „głębką” stosować dopiero po dokonaniu interpretacji powierzchownej, która zakłada przyjrzenie się temu, co autor „miał na myśli”. W przypadku street artu artyści są najczęściej anonimowi i nawet jeśli ich prace podlegają dyskusji w środowiskach artystycznych, zazwyczaj te dyskusje odbywają się bez ich udziału. Wspomniany już wcześniej Banksy, jest najlepiej rozpoznawanym street artowcem, którego przewrotnie nikt nie zna. W Polsce artyści street artowi zaczęli istnieć w publicznej świadomości dzięki portalowi puszka.pl, który ma na celu dokumentację dzieł street artowych (często z opisem) w celu ich utrwalenia. Sztuka street artowa bywa bowiem ulotna, co jawi się jako kolejna cecha, która jest szczególnie dla tej dziedziny. Dla artystów „ulicznych” ważniejszy jest proces tworzenia i przekaz, niż wymóg, by ich dzieło było trwałe.

Rozwój street artu równoznaczny z zanikiem jego autonomiczności?

Street art jest jedną z wielu aktywności artystycznych, która wyrosła ze środowiska blokowego, miejskiego i jest z nią wciąż utożsamiana. Jednak, podobnie, jak muzyka hip-hop, dj'owanie, bit box, czy break dance, street art zaczyna przechodzić z ulicy do innych przestrzeni. Jego pierwotne założenie o braku powiązań instytucjonalnych, zbuntowanie i nielegalność zaczynają mieć coraz mniejsze znaczenie. Coraz większą rolę odgrywa natomiast wymiar estetyczny (co uznaję za właściwy kierunek), ale również przechodzi on od *undergroundu* w kierunku komercji, instytucjonalizacji, a nawet powiązań politycznych. Street art poniekąd zaczyna tracić swą autonomię, na rzecz funkcjonowania w ramach rynkowych czy społecznych, które w swym pierwotnym założeniu kontestował.

Jednym z przykładów takiej zmiany w street artcie jest twórczość, wywodzącego się ze środowiska skateboardingu, Franka Sheparda Faireya. Początek jego kariery jako street artowca kojarzony jest głównie z pracą *Andre the Giant Has a Posse*, na której uwiecznił wizerunek znanego zapaśnika. Kontrowersyjne dzieło, doczekało się groźby pozwu ze strony Tinan sports, co skłoniło artystę do zaprzestania wykorzystywania tego sloganu. Jednak zajęcie nie zraziło artysty do balansowania na granicy tego, co nielegalne i kontrowersyjne. Wraz z innymi artystami stworzył zabarwioną politycznie serię pod tytułem *Anti-war, anti-Bush*. Jednak w 2008 roku artysta podjął się czegoś, co zdziwiło środowisko street artowe. We współpracy ze sztabem Baracka Obamy stworzył w pełni zalegalizowaną serię 300,000 naklejek i 500,000 plakatów z wizerunkiem polityka i podpisem “HOPE”. Mimo, że pomysł Faireya w swoim założeniu był niekomercyjny i spontaniczny, jego ostateczny wymiar jest zupełnie inny.

Przenosząc się na grunt Polski, również możemy zaobserwować zjawiska, których nie można wpisać w ramy „czystego” dzieła street artowego, wedle założeń, jakie zostały przedstawione wcześniej. Powstaje bowiem coraz więcej przestrzeni niejako lub pośrednio specjalnie przeznaczonych dla sztuki ulicznej. Takim miejscem są między innymi stołeczne mury wysięgów

konnych na Służewiu. Ta półtorakilometrowa ściana była pierwszą w Polsce przestrzenią, którą można określić mianem legalnej galerii graffiti. Rządziła się swoimi niepisanymi prawami i była prestiżowym miejscem dla środowisk street artowych. Mimo pierwotnego nieformalnego i oddolnego charakteru, wkradły się tu komercyjne firmy, które było stać na wykupienie kawałka tej pożądanej wizerunkowo przestrzeni. Tak, czy inaczej, z całą pewnością można uznać to miejsce i prace się tu znajdujące, za zrywające z założeniem nielegalnego street artu.

Kolejny problem, który nasuwa się wraz z powyższym przykładem, to granice przestrzeni w jakiej ta sztuka funkcjonuje. Zastanawia mnie, czy przenoszenie się street artu do murów galerii nie zrywa z założeniami „formalnymi” tej dyscypliny? Pierwszy argument, który potwierdzałby tę tezę jest fakt, że muzealizacja street artu pozbawia go powszechnej dostępności. Jak zauważa w swojej pracy *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności* Marek Krajewski: „(...) muzeum było (i jest) jednym z najważniejszych narzędzi przemocy symbolicznej. Klasy niższe nieprzypadkowo czują się tu nieswojo, bo nie tylko nie odnajdują tu niczego, co byłoby fragmentem ich kulturowego świata, ale również dlatego, że nie pojmują tego czego zrozumienie zostało przez te instytucje zdefiniowane jako warunek bycia pełnoprawnym członkiem społeczności do której należą” (M. Krajewski, 2007: 54). Galerie są odwiedzane przez określonych członków społeczności, co więcej – społeczności wielkomiejskiej, gdzie owe galerie się znajdują. Dlatego właśnie pomysły przenoszenia tam street artu budzą kontrowersje, choć trzeba też zaznaczyć, że zdarzają się wystawy, które starają się zachować „uliczny” charakter tej dyscypliny, by nie pozbawiać jej opozycyjnego wobec tradycyjnej sztuki charakteru. Zaliczam do nich projekt Tate Modern w Londynie pod tytułem *Street Art*, w ramach którego zaproszeni artyści „pomalowali” zewnętrzne ściany galerii. Ich twórczość pozostała zatem w pełni dostępna, a tym, co podlegało instytucjonalizacji, było tylko zebranie konkretnych artystów w jednym miejscu. Uważam, że takie praktyki, choć być może zrywające z „czystością” dyscypliny, świadczą o demokratyzacji sztuki i otwartości ze strony współczesnych instytucji na to, co interesuje społeczeństwo.

Podobnie, jak pop art czy awangarda, które kiedyś przyciągały publiczność swoim nowatorstwem, street art zainteresował współczesnych odbiorców dzięki *undergroundowości*, nielegalnym działaniom, czy nowym technikom. Było to zauważalne w warszawskim Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej podczas pokazu multimedialnego *Polski Street Art*, na który tłumnie przyszli młodzi ludzie. Pokuszę się tu o stwierdzenie, że być może muzealizacja street artu jest jednym z zabiegów, który przybliży publiczność do samej instytucji galerii, prezentując w niej coś, co jest znane spoza jej murów. Tutaj warto jednak podkreślić, że street art bywa też po prostu wykorzystany przez galerie do załagodzenia ich „elitarnego” wizerunku.

O komercyjnym aspekcie street artu wspominałam już wcześniej, ale myślę, że warto wymieć jeszcze praktyki związane z działalnością artystów street artowych na zlecenie konkretnych firm. W 2011 roku na murze torów

Zastanawia mnie, czy przenoszenie się street artu do murów galerii nie zrywa z za- łożeniami „formalnymi” tej dyscypliny?

wyścigów konnych zamalowano wiele prac, by na tej przestrzeni powstała reklama (również w konwencji graffiti) jednej z firm produkujących ubrania sportowe. Wokół zdarzenia wybuchło poruszenie ze strony artystów street artowych z całej Polski i zrezygnowano z tych działań. Pokazuje to jednak, że firmy komercyjne robią wszystko, co w ich mocy, żeby pokazać swoją markę poniekąd kosztem oddolnych inicjatyw społecznych. A niektórzy artyści, zajmujący się street artem podejmują się realizacji zleceń, które godzą w ich dyscyplinę.

Wraz z rozwojem street artu zmienia się autonomiczność dyscypliny. Pewne cechy, które odróżniały ją od innych sztuk, zaczęły zanikać. Przewrotnie, od momentu kiedy stała się oficjalną dyscypliną, jej autonomia staje się coraz mniejsza. Może kwintesencją „czystości” street artu jest właśnie stale tocząca się wokół niego dyskusja, czy w ogóle powinien być uznany za sztukę. Myślę, że termin „sztuka ulicy” jest dwubiegunowy. Dla jednych oznacza oficjalną dziedzinę sztuki. Inni traktują użyte w terminie „sztuka ulicy” słowo „sztuka”, jako określenie dla jakiejś umiejętności czy sprawności, jaką dostały miasta od swoich mieszkańców (artystów street artowych). Sztuka ulicy mimo swoich „sukcesów” zarówno komercyjnych, jak i formalnych, wciąż pozostaje trudna do zdefiniowania i określenia. Z pewnością jednak jest dziełem w rozumieniu prawa autorskiego. Zgodnie z ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych (tekst jednolity – Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631, z późn. zm.) jest to rezultat pracy człowieka i jest przejawem jego działalności twórczej o indywidualnym charakterze. A także, zgodnie z zapisem art. 1 ust. 1 wspomnianej ustawy, posiada cechy oryginalności i indywidualności.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W. (1975). *Tezy historyczne*, [w:] *Twórca jako wytwórca*. Poznań.
- Bürger P. (2006) *Teoria awangardy*. Kraków.
- Danto A. C. (2006). *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Kraków.
- Duchowski M., Sekuła A. (red.) (2011). *Między wolnością a anarchią Street Art*. Warszawa.
- Dziemidok B. (2009). *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*. Warszawa.
- Itzkoff D. (2009). A.P. Says It Owns Image Used in Obama Poster, „New York Times”, 5 lutego. http://www.nytimes.com/2009/02/06/arts/06arts-APSAYSITOWNS_BRf.html?_r=0 (dostęp: 10.08.2013).
- Greenberg C. (2006). *Obrona modernizmu*. Kraków.
- M. Krajewski (2007). *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*. Łódź.
- Niżyńska A. (2011). *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*. Warszawa.